

QUESTÕES DE FOTOGRAFIA: ARQUIVO E MEMÓRIA PELAS LENTES DE RICARDO RANGEL

Bruna Triana¹

RESUMO

Este artigo aproxima uma série de imagens do fotógrafo moçambicano Ricardo Rangel com os temas de memória e colonialismo, a partir de uma perspectiva antropológica. O objetivo é articular algumas fotos de Rangel entre si, com as entrevistas realizadas durante trabalho de campo, com a literatura e a historiografia moçambicanas, a fim de entrever tanto a especificidade do olhar de Rangel sobre o cotidiano colonial, quanto as memórias e histórias que suas fotografias mobilizam. Para tanto, o artigo traça a trajetória do fotógrafo, para situar seu olhar e sua prática em um contexto colonial e pós-colonial, analisa alguns arquivos de Moçambique onde seu acervo se encontra e examina uma série de imagens que ele produziu, entre 1950 e 1975, a partir das histórias que elas contam.

Palavras-chave: Fotografia. Memória. Colonialismo. Ricardo Rangel. Arquivo.

ABSTRACT

This article brings together a series of images produced by Ricardo Rangel, a Mozambican photographer, with the subjects of memory and colonialism. The aim is to articulate Ricardo Rangel's photographs with each other, but also with interviews conducted during the fieldwork, and with Mozambican literature and historiography, in order to find out the specificity of Rangel's gaze at colonial daily life, as well as the memories and stories that his photographs mobilize. Therefore, the article traces Rangel's trajectory, to situate his gaze and his practice in a colonial and post-colonial context; it analyses some archives in Maputo in which his collection is located; and it examines a series of images he produced between 1950 and 1975 based on the stories they can tell.

Keywords: Photography. Memory. Colonialism. Ricardo Rangel, Archive.

1 Doutora em Antropologia Social pela USP. Pesquisadora Associada do Grupo de Antropologia Visual (GRAVI/USP) e do Núcleo de Estudos em Teorias Sociais, Modernidades e Colonialidades (Periféricas/UFBA). Este trabalho foi realizado com auxílio da Fapesp (processo 2014/25152-0). E-mail: brunatriana@alumni.usp.br.

INTRODUÇÃO

Pensando nas reflexões que o narrador de *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, ensejou sobre a memória e os processos que a constituem e seguindo, complementarmente, a leitura que Walter Benjamin (1994) fez do escritor francês, podemos dizer que a memória dispõe de uma capacidade de movimentar o tempo, ou seja, de constituir uma experiência que se afasta do tempo linear e cronológico. Mais do que aludir ao que “de fato foi”, ao passado como acontecimento fechado, sequência cronológica de fatos, importa o tecido da reminiscência, o que inclui fragmentos, vestígios, restos, detalhes.

Neste texto, argumento que, de forma análoga, também se constituem as fotografias: no limite, elas são um corte no tempo linear, uma vez que articulam e fazem cruzar temporalidades outras, apresentando a vida não como ela aconteceu, mas tal como foi capturada. Assim, é preciso considerar que “ao vermos algo, vemos não apenas a aparência da coisa que a imagem nos mostra, mas igualmente a relação que mantemos com esta aparência” (CAIUBY NOVAES, 2014, p. 61).

Minha proposta, aqui, é realizar uma aproximação de uma série de imagens de Ricardo Rangel, fotógrafo moçambicano, com os temas de memória e colonialismo. O antropólogo norte-americano Jay Ruby (2001, certa feita, afirmou que, no limite, “preservar memórias parece ser (...) uma motivação básica para a criação de fotografias” (p. 105). Sem me embrenhar no debate movediço em relação à estética e à semiótica da criação fotográfica, minha intenção é explorar a hipótese de que as imagens dialogam e compõem memórias subjetivas e sociais que estão sempre em disputa – em seus usos, valores e significados.

O objetivo deste ensaio é articular as fotografias de Ricardo Rangel entre si, com as entrevistas que realizei durante trabalho de campo, com a literatura e a historiografia moçambicanas, a fim de entrever tanto a especificidade do olhar de Rangel sobre o cotidiano colonial, quanto as memórias e histórias que suas fotografias mobilizam/contam. Desse modo, minha intenção não é apenas problematizar as imagens como parte constitutiva de uma “memória voluntária” – uma fotografia que acessa um momento – ou como gatilho para uma “memória involuntária” – uma fotografia que desencadeia uma série de lembranças. Gostaria, isso sim, de pensar a especificidade das imagens de Ricardo Rangel, bem como as dimensões, significados e potências que carregam.

Para tanto, refaço brevemente meu percurso de pesquisa²: a trajetória de Rangel, para situar seu olhar e sua prática fotográfica; os arquivos de

2 Este texto é parte das reflexões que elaborei durante o doutorado (TRIANA, 2020).

Moçambique, onde se encontra o seu acervo; e as imagens de Rangel e as histórias que podemos contar a partir e com elas.

1. SITUANDO RICARDO RANGEL

Ricardo Rangel nasceu na então Lourenço Marques, em 1924, e morreu na atual Maputo, em 2009. Filho de mãe negra e pai branco, grego, foi criado majoritariamente pela avó materna, na Malhangalene, um bairro “intermediário” da capital moçambicana – apesar de, em termos geográficos, afastado da divisão urbana traçada pela Estrada da Circunvalação.

No “tempo colonial”, Lourenço Marques era dividida entre a chamada “cidade de cimento”, central, asfaltada, branca, e a “cidade de caniço”, periférica, precária, negra e *mista*³. Essa urbanização dual era marcada pela chamada Estrada da Circunvalação – também conhecida como Av. Caldas Xavier e, de 1976 até os dias de hoje, Av. Marien Ngouabi. Atualmente, é possível afirmar que Maputo incorporou muitos dos então “bairros de caniço”, ao passo que o centro da cidade se expandiu para além da antiga Estrada da Circunvalação⁴.

Rangel integrava uma geração urbana, letrada e profícua artisticamente, que reivindicou direitos civis e denunciou injustiças coloniais de forma pioneira. A atuação política e cultural dessa geração perpassou diversos marcadores sociais de diferença. A formação de Rangel, nesse contexto, esteve profundamente marcada por esse grupo de pessoas heterogêneas em termos de raça, classe, bairro, gênero e posição social, por essa rede de relações e por esse espaço criativo, ético e político. Ele, assim como seus amigos, se movimentava entre os mundos da arte e da política. Se suas imagens estão marcadas pelo olhar estético, elas são também políticas e engajadas.

Nesse sentido, suas redes e relações de amizade, sua atuação na juventude e seus interesses profissionais formaram e informaram o seu olhar fotográfico. Como *misto*, Rangel conseguiu frequentar alguns

3 Embora o termo *misto* seja amplo, opto por fazer uso dele, ainda que cause certa ambivalência conceitual. *Misto* é uma categoria utilizada em Moçambique, inclusive presente nas pesquisas de recenseamento realizadas pelo Instituto Nacional de Estatística (INE). Em Moçambique, correntemente, utiliza-se o termo “mulato” para denominar mais especificamente o grupo que traz “o europeu e o africano” na pele. No entanto, optei por não utilizar tal termo na escrita. Do mesmo modo, evito o termo “mestiço” e seu correlato “mestiçagem”, utilizando *misticidade*, também em itálico. Sobre a população moçambicana e os *mistos*, cf. Ribeiro (2012) e Thomaz (2005/2006). Sobre o termo “mulato/mestiço”, cf. Kilomba (2019).

4 O documentário *Maputo: etnografia de uma cidade dividida* (2015), realizado por João Graça e Fábio Ribeiro, problematiza esse perene binarismo urbano, que é historicamente diferente de centro x periferia.

espaços cujas barreiras eram mais fechadas às pessoas negras. As práticas de discriminação racial tornavam mais difícil, por exemplo, que uma pessoa negra se tornasse jornalista. Ademais, os contatos com os amigos da cidade de cimento foram importantes pontes de ligação entre esse grupo *misto* dos entremeios da cidade com o cimento. Dessas relações, formações e atuações, é possível compreender como, depois de diversos empregos em estúdios fotográficos, Rangel entrou efetivamente no campo jornalístico da época, que era um campo fundamentalmente branco (TRIANA, 2020). Rangel era parte dessa *intelligentsia* branca, negra e *mista* que se alçou contra o regime colonial e autoritário, a partir nos anos 1940. Nesse sentido, Omar Ribeiro Thomaz (2002b) fala de contextos cosmopolitas, isto é, aqueles “relativamente desenraizados, formados por uma razoável circulação internacional e responsáveis pela criação de grupos sociais específicos que, como nos ensinou Norbert Elias, são os formuladores dos termos no interior dos quais se passa a discutir a ‘questão nacional’” (p. 38).

Ao som do jazz norte-americano que lhes chega via África do Sul, e das marchinhas brasileiras, e tendo como pano de fundo a leitura dos regionalistas brasileiros, jornalistas, escritores e intelectuais – muitos dos quais com passagens por Lisboa ou Paris – se enfrentam com os problemas específicos da terra no sentido de dotá-la de uma interpretação particular e “nacional” que, forçosamente, levaria à emancipação política (ibidem, p. 41).

Assim, se a cidade de Lourenço Marques, geograficamente, podia ser vista como um espaço urbano separado entre o caniço e o cimento, entre brancos e negros, havia ao mesmo tempo caminhos, interrupções, pontes e um trânsito intenso de pessoas que tensionavam as fronteiras raciais, criando espaços de discussão e criação nas margens do caniço e do cimento.

Ricardo Rangel iniciou seu percurso na fotografia por estúdios espalhados por Lourenço Marques. No início dos anos 1940, ele foi contratado como auxiliar de um estúdio, a partir do qual seu interesse pela imagem e pela prática fotográfica se desenvolveram, o que o levou a maturar um olhar sensível e articulado com as preocupações que faziam parte de seu contexto político, de sua posição social e de seu círculo geracional. De auxiliar de estúdio, Rangel foi promovido a técnico de laboratório. Esses anos de aprendizado e formação foram determinantes para o seu primeiro emprego como repórter fotográfico, quando, em 1952, aos 28 anos, ele é contratado pelo *Notícias da Tarde*, suplemento do jornal *Notícias*, um dos principais do país naquela época (Figura 1).



Figura 1. *Redação do jornal 'Notícias'*. Ricardo Rangel, L. Pombal, José Craveirinha, Vieira Simões, Ferreira Simões, G. J. Melo, A. Peixinho. Rangel é o último da fileira do meio. Sem autor, Lourenço Marques (Maputo), 1956. Fonte: CDFP.

O início de sua carreira no fotojornalismo corresponde ao período chamado “tardo-colonial”. Abarcando o período posterior à Segunda Guerra Mundial (1939–1945) e o acirramento da Guerra Fria, até a independência de Moçambique, em 1975, o período tardo-colonial incluiu reformas legislativas e um certo crescimento econômico no país, mas também significou o aumento expressivo da repressão.

Consideramos que as principais características do colonialismo tardio são precisamente conviver com o desmoronamento dos outros impérios e com a ameaça (mais ou menos iminente) do seu próprio fim; e o conjunto de respostas e adaptações que gera para lhe fazer face e, em última instância, para superá-lo (CASTELO et al., 2012, p. 22).

Foi durante esse período que Rangel se tornou reconhecido por seu trabalho: sempre com a câmera nas mãos, seja nas reportagens ou nas noites pelos cabarés da cidade (RANGEL, 2004), atento aos pormenores e aos enquadramentos do cotidiano e da cidade (idem, 1994). Companheira constante, a câmera se tornou o seu principal instrumento de atuação política naquelas décadas (Figura 2).



Figura 2. *Ricardo Rangel*. Rogério Pereira, Maputo, sem data. Fonte: Honwana (2014).

Do *Notícias da Tarde*, Rangel passou a integrar a equipe fotográfica do jornal principal, o *Notícias*. Ali, seu chefe seria Carlos Alberto Vieira (~1920–1995), fotógrafo de origem portuguesa, nascido em Xai-Xai, que havia ingressado no jornal em 1945 e que, nos anos 1950, já possuía certa reputação como foto-repórter. Na década de 1960, Rangel e Vieira eram, com certeza, os dois fotógrafos mais conhecidos do meio, como apontam José Luís Cabaço e Luís Bernardo Honwana⁵. Para ambos, Rangel criou um estilo próprio de prática fotográfica em Moçambique, algo que reverberaria nas gerações posteriores, tanto nas pessoas que trabalharam com ele na imprensa, quanto naqueles que se formaram após a criação do Centro de Documentação e Formação Fotográfica (CDFF). A aproximação entre Carlos Alberto Vieira e Ricardo Rangel é interessante porque são homens que articularam posições e marcadores sociais muito distintos, que informam dois olhares e dois estilos de fotojornalismo muito diferentes. Segundo Jeanne Marie Penvenne (2012), as fotografias de Carlos Alberto Vieira davam a ver uma cidade branca, mas não é essa a cidade que encontramos nas fotografias de Ricardo Rangel.

Ao meu ver, as fotografias de Lourenço Marques feitas por Ricardo Rangel produziram uma cidade a partir de outra perspectiva, de outra

⁵ Informação oral, em entrevistas a mim concedidas: José Luís Cabaço, São Paulo, 2017; Luís Bernardo Honwana, Maputo, 2017.

posicionalidade. Nesse sentido, suas imagens constituem indícios do colonialismo, uma forma de se aproximar, enxergar e conhecer o cotidiano colonial. Eu acrescentaria que, no limite, trata-se de um olhar pedestre, atento aos detalhes desse cotidiano e às maneiras de viver e sobreviver nele. Reunidas no arquivo, as fotos podem construir uma narrativa interrompida e fragmentada sobre o dia a dia dos bairros de caniço, sobre as margens entre o caniço e o cimento, bem como das relações sociais e de trabalho que existiam nesses intermédios. Em certo sentido, elas alargam o “visível-possível”, contrapondo-se tanto às versões coloniais e colonizadoras da história, quanto às versões pós-independência, estáticas e oficializadas.

2. SITUANDO OS ARQUIVOS

Os arquivos, enquanto instituições, vêm sendo colocados em uma posição incômoda de questionamento por parte de diversos autores e campos de saberes, desde a década de 1970. Michel Foucault (1986) foi um dos primeiros a problematizar os conhecimentos que compõem o arquivo, sua disciplina, seus dispositivos de conservação, seus regimes e efeitos de verdade. Jacques Derrida (2001), por sua vez, pensou o arquivo monumentalizado, colocando em tensão as “falhas” e a falsa objetividade e estabilidade que ele potencialmente emite. Ambos os autores sugerem que, de forma geral, há uma ideia muito própria de arquivo: um monumento, um espaço de salvaguarda de uma suposta “verdade histórica”. No entanto, a partir dos estudos críticos aos arquivos, passou-se a questionar esses lugares: de que passado ele trata? Feito por quem? Como ele foi constituído e ordenado? O que se guardou e o que foi excluído durante esse processo?

Dessa forma, a ideia de arquivo põe em jogo noções de memória, conservação e preservação. Arquivos são pensados e montados tendo em vista, sobretudo, concepções de proteção de materiais considerados relevantes, seja para um indivíduo, para um agrupamento social ou, ainda, para uma nação. Os arquivos moçambicanos nos quais realizei trabalho de campo, mais nomeadamente o Arquivo Histórico de Moçambique (AHM) e o Centro de Documentação e Formação Fotográfica (CDFS), ambos localizados na capital do país, Maputo, também acionam ideias de resguardo e preservação da memória histórica e cultural do país (Figuras 3 e 4).



Figura 3. *Arquivo Histórico* (rua Timor Leste). Filipe Branquinho, Maputo, 2011.
Fonte: Branquinho (2016).

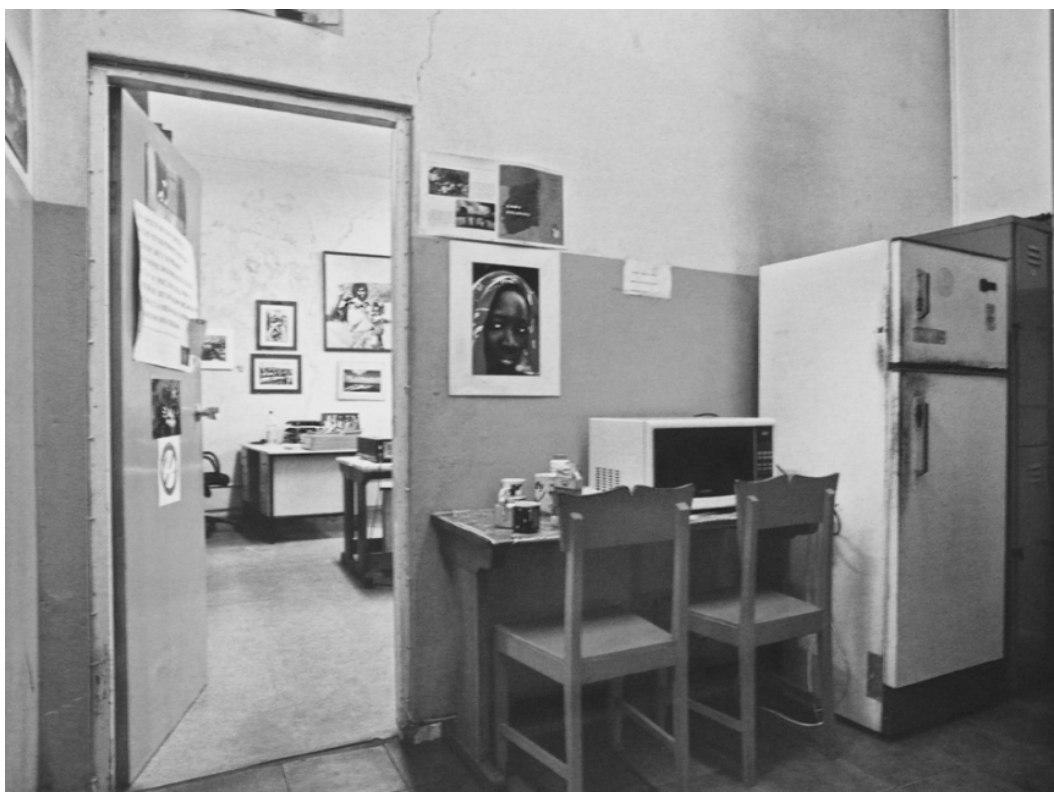


Figura 4. *Centro de Formação Fotográfica, copa*. Filipe Branquinho, Maputo, 2014.
Fonte: Branquinho (2016).

O AHM, por exemplo, foi criado em 1934, como órgão ligado à Repartição Técnica de Estatística, tendo como papel ser um “instrumento de cultura histórica” e um “arquivo do governo da Colônia”⁶. Trata-se, portanto, de um arquivo instituído pelo governo português para armazenar a documentação produzida pelos saberes e pela administração colonial. Estava ali domiciliado, classificado e organizado o passado português de formação e formatação de um regime colonial “além-mar”. Com a libertação do país, o que fazer com todo esse material produzido pelo colonizador? O que fazer com seus saberes, cronologias e classificações?

Após a independência, o arquivo passou aos cuidados da Universidade Eduardo Mondlane (UEM), que buscou reorganizá-lo, tendo como prioridade “criar as infraestruturas indispensáveis e recolher, em todo o país e a todos os níveis, a documentação colonial até à data da independência nacional”⁷. Trata-se, hoje, do maior arquivo do país, abarcando coleções de jornais, atas, documentos governamentais, memorandos, áudios e fotografias, do período colonial até a atualidade. Além dos documentos já coletados e mantidos no arquivo colonial – que, após a independência, deveriam receber outra classificação e organização –, outros documentos entraram no AHM: atas de congressos, cartas, fotos, cartilhas, publicações e materiais produzidos ao longo dos anos da guerra de libertação pela Frelimo (Frente de Libertação de Moçambique)⁸, por exemplo.

Por sua vez, o CDFP foi criado em 1986. Começou como uma escola pública de formação de fotógrafos e, em poucos anos, tornou-se um dos principais acervos fotográficos de Moçambique⁹. Atualmente, o CDFP possui imagens do tempo colonial, da luta armada e do pós-independência. É lá, também, que se encontra o acervo de Ricardo Rangel. A sala onde estão guardadas as imagens que compõem o arquivo é a mesma em que se acesa e manuseia as fotografias. A constituição do centro teve a participação ativa de Rangel, que foi seu diretor do início do projeto até sua morte, em 2009. Desse modo, é possível dizer que uma aura biográfica cerca o centro, insinuando atividades e presenças do fotógrafo pelas paredes, pelos cômodos, pelos materiais e, mesmo, pela materialidade de seu acervo, posto que ele participou de todo o processo, moldando o que queria que fosse guardado e lembrado de sua obra.

6 Informações disponíveis no site da AHM: <<https://bit.ly/2IwEluj>>. Acesso em: 07 abr. 2020.

7 Citação disponível em: <<https://bit.ly/2IwEluj>>. Acesso em: 07 abr. 2020.

8 A Frelimo (Frente de Libertação de Moçambique) foi o movimento de libertação que iniciou a guerra de independência de Portugal (1964–1974). Em 1975, torna-se o partido único, FRELIMO, de orientação marxista-leninista. Samora Machel, então presidente da Frelimo, foi o primeiro presidente do país (1975–1986).

9 Informação oral, em entrevistas a mim concedidas: Antonio Sopa e Isabel Mahutsane, Maputo, 2017.

Em ambos os estabelecimentos, as reorientações políticas do país tiveram repercussões, com mudanças nos objetivos e nas políticas institucionais, na preservação e nos usos do arquivo e de suas coleções. Penso, aqui, na reestruturação do sistema político, econômico e administrativo do país, em 1975, com a independência e a consequente opção socialista de organização social e desenvolvimento econômico; mas também no período posterior ao fim da guerra civil, já na década de 1990, com a entrada do neoliberalismo político e econômico em Moçambique. Esses contextos influenciaram decisivamente no modo como os arquivos foram criados, organizados e acessados, uma vez que os contextos e as transformações estruturais têm efeitos diretos e indiretos na produção de arquivos e, por isso, estão intimamente articulados com as transformações na produção da memória cultural e coletiva.

Nesse sentido, é preciso refletir sobre quais são as condições de possibilidade de um arquivo. Os materiais (fotografias, vídeos, áudio, cartas, atas e outros artefatos em geral) são constantemente remanipulados, repensados, reconfigurados, ressignificados e recriados à medida que são arquivados – que é, em muitos casos, quando os pesquisadores os acessam. Desse modo, é possível dizer que as mudanças no país podem ser importantes pistas para a compreensão do estado e manutenção dos arquivos, de seus conteúdos e acessos.

Seguindo esse raciocínio, pode-se argumentar que a própria produção de um arquivo é um dos mecanismos privilegiados do poder político para controlar o passado da nação, o que será mantido na memória oficial e material, o que será consolidado enquanto imaginário nacional e quem terá acesso a essa memória arquivada no porvir. Por outro lado, os arquivos podem ser uma ameaça às memórias e histórias já construídas – os restos, fragmentos e detalhes guardados ali podem desestabilizar memórias, conduzir a histórias outras. Nessa medida, cabe ao pesquisador fazer do arquivo um lugar de contestação, perceber o que falta e o que sobra nos arquivos, o que é mantido e o que é silenciado, enfim, construir histórias e memórias, digamos, contra-hegemônicas da conservação e da produção arquivística.

As fotos de Rangel foram objeto de pesquisas diversas, usadas em manuais escolares e propagandas políticas, expostas em galerias de arte (HONWANA, 2014; RANGEL, 1994, 2004; TEIXEIRA, 2012). Sendo assim, uma miríade de usos e interpretações já foi e vem sendo posta em movimento. Mas, é necessário dizer, há certa repetição de fotos, assim como há uma reiteração de histórias depreendidas de algumas fotos (nos ensaios, exposições, em pesquisas recentes sobre Rangel e sua obra etc.). Pensando nessas histórias que se repetem, nas fotografias que são sempre

utilizadas, pode-se refletir o que essa iteração diz sobre as memórias e histórias já contadas e instituídas sobre o colonialismo tardio português e quais fotografias e histórias que vão sendo deixadas de lado.

Refletindo mais especificamente sobre a imagem e as séries fotográficas, seu estatuto e sua significação são cambiantes para diferentes pessoas, que, por sua vez, acionam diferentes memórias e referências, dependendo da posição ocupada no mundo social e do contexto histórico-político em questão. As apropriações que os diferentes grupos sociais podem fazer dos repositórios são as mais variadas possíveis, dependendo de fatores como as estratégias utilizadas para ressignificar as imagens e, também, como essas instâncias responsáveis pelo resguardo e manutenção dos artefatos de memória possibilitam o acesso às imagens e seu manejo por parte dos interessados. Desse modo, o contato com o artefato material põe em movimento memórias subjetivas, oficiais, sociais – às vezes, já esquecidas; outras, ainda em disputa –, que serão recriadas, repensadas, reformuladas, no sentido de se tornarem uma memória coletiva.

Articular ambos os processos, a materialidade do arquivo e a subjetividade da memória, induz o pesquisador a colocar em tensão a forma como as histórias são contadas, transmitidas, lembradas e esquecidas. Logo, outra problemática se nos impõe: como a construção de um arquivo afeta a transmissão de memórias e, de forma inversa, de que maneira, de um arquivo já instituído, pode-se chegar à transmissão de histórias e memórias – vale dizer, à sua narração e (por que não?) ao seu esquecimento.

3. MONTANDO FOTOGRAFIAS E HISTÓRIAS

Quando Ricardo Rangel foi contratado pelo *Notícias da Tarde*, em 1952, o governo português havia iniciado algumas reformas legais e administrativas nas colônias, impulsionando as matrizes ideológicas do que se habituou chamar de “lusotropicalismo”¹⁰, com o intento de se agarrar às colônias e se defender das pressões internas e externas. Rangel se encaixaria, à primeira vista, na narrativa de integração e “mestiçagem” apregoada pelos portugueses e defendida por um de seus idealizadores, Gilberto Freyre. No entanto, cabe frisar, aqui, que a *misticidade* de Rangel não era aceita e incentivada como tentava fazer crer a retórica lusotropicalista; ele enfrentou diversos constrangimentos por causa de seu corte

10 Conforme explicam Roberto Vecchi (2010), Margarida C. Ribeiro (2004) e Cláudia Castelo (2013), o discurso lusotropicalista postula a capacidade de adaptação dos portugueses aos trópicos, não só por interesses econômicos, mas, sobretudo, por empatia inata e criadora. Nesse sentido, a aptidão do português para se relacionar com terras e “gentes” tropicais, sua plasticidade intrínseca, resultaria de sua própria origem étnica híbrida.

racial, seja no trabalho, nas relações sociais e nos estabelecimentos comerciais, seja no trato com a polícia e com a administração colonial (TRIANA, 2020). De fato, ele não era branco – e era constantemente lembrado disso.

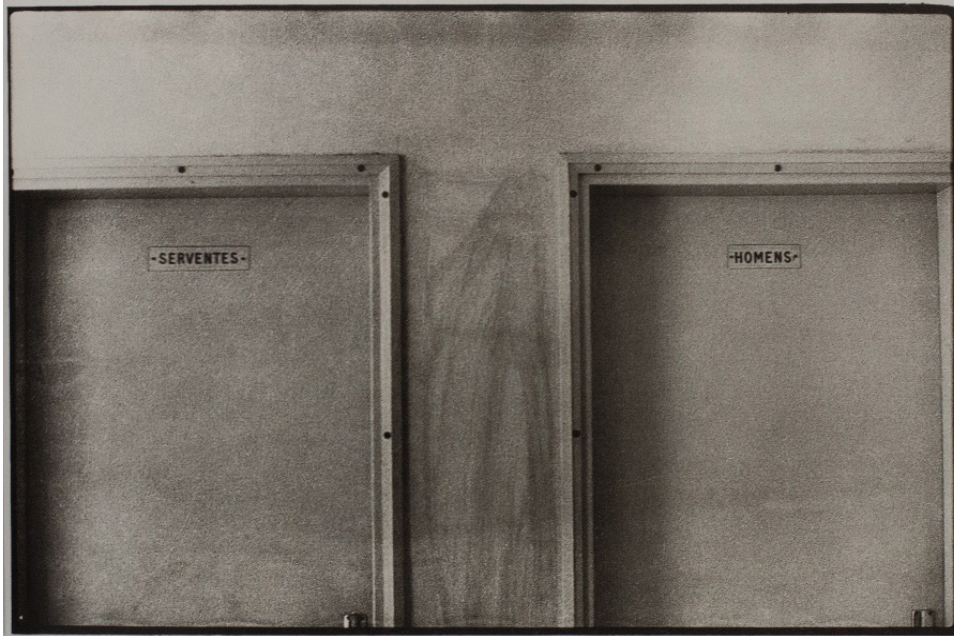


Figura 5. *Sanitários: Onde o negro só podia ser servente e só o branco era homem.* Repartição dos Serviços Cartográficos e Cadastrais de Lourenço Marques. O racismo se conjugava de diversas maneiras. Ricardo Rangel, Lourenço Marques (Maputo), anos 1957. Fonte: CEA (1983).

A Figura 5, tirada em 1957, quando Rangel tinha 33 anos, remete a outras imagens de denúncias a sistemas de segregação no mundo afora (como as fotos, nos EUA e na África do Sul, de bebedouros e bancos de ônibus separados, por exemplo). Para contextualizá-la mais especificamente no sistema colonial português em Moçambique, é preciso lembrar que, a partir do século XIX, o imperialismo europeu deu um novo passo em direção aos processos de mundialização do capitalismo. África e Ásia foram arbitrariamente divididas e incorporadas à ordem europeia, que fez uso de um discurso civilizador como justificativa a uma função econômica precisa (ACHEBE, 1983; COOPER; STOLER, 1997). Se havia supostos ideais de levar a “civilização” às sociedades “atrasadas”, “primitivas”, “frias”, a expansão imperialista moveu-se pela sede de prestígio, poder e exploração econômica. No entanto, não se pode falar de uma expansão imperialista europeia de modo genérico e uniforme; é preciso pensar que “as características da expansão ocidental foram variadas, na medida em que eram diversos seus agentes” (THOMAZ, 2002a, p. 20), especialmente no que tange à cultura, visão de mundo e tradição do colonizador, que configuraram uma prática colonial com distintas nuances. Portanto o colonialismo português carrega uma história específica em sua configuração, justificativa e projeto de incorporar populações nativas.

Sem me deter no processo repressivo ao longo do século XIX e seus deslocamentos no século XX, e atentando para o fato de que as resistências à dominação estrangeira não cessaram de existir, sobretudo após o fim da Segunda Guerra Mundial, é preciso dizer que Portugal se reinventava como uma “nação pluricontinental”. Conforme explica Castelo (2013), a reconfiguração do império no pós-guerra procurou dissolver (ao menos legalmente) as diferenças por eles mesmos construídas, baseadas sobretudo na distinção de raças (indígenas-negros e civilizados-brancos). Com as crescentes pressões, internas e externas, o Estado Novo de António de Oliveira Salazar implementou políticas que visavam promover a “unidade” de uma suposta grande nação dispersa por vários continentes. Para tanto, lançou-se mão de medidas tão díspares quanto a abolição da distinção legal entre indígenas e cidadãos, o estímulo à emigração para as colônias, a afirmação da excepcionalidade da presença portuguesa no mundo (o “luso-tropicalismo”) e a defesa armada das “províncias ultramarinas” ameaçadas pelo “terrorismo” (isto é, as lutas de libertação).

Essas medidas, implementadas a partir de 1951 por Salazar, mostraram-se tentativas de assegurar a continuação do império colonial português. No entanto, como lembra José Luís Cabaço (2009, p. 224), essas eram medidas puramente retóricas, já que uma miríade de práticas discriminatórias e de marginalização representava a vida cotidiana em Moçambique, por fatores objetivos – isto é, devido à ausência de infraestrutura da administração colonial – e por fatores mais subjetivos – ligados à falta de vontade e empenho dos colonos e da burocracia e pela dinâmica de “autoproteção dos privilégios e mordomias, expressos nas barreiras racistas que se erguiam” (ibidem, p. 118). É justamente nesse período que o trabalho de Rangel passa a ser visto como precursor do fotojornalismo moçambicano, na medida em que seu caráter humanista e expressivo buscou os “instantes invisíveis” da violência colonial cotidiana.



Figura 6. *Ferro em brasa - Marca de gado em jovem pastor*. Ricardo Rangel, Changanane, 1972. Fonte: Rangel (1994).

Assim como *Sanitários*, a foto *Ferro em brasa* (Figura 6) é uma imagem marcada e marcante. Sempre lembrada pelos meus interlocutores durante minhas viagens a Maputo e extensamente usada em propagandas anticoloniais e anti-apartheid, a foto foi certa feita aclamada como a imagem que sintetizava o trabalho de Rangel acerca do período colonial (TEIXEIRA, 2012; HONWANA, 2014). As fotos têm em comum a violência, simbólica e física, dos últimos momentos do período colonial. Encontrei no CDFP os negativos dessa fotografia: mais de quatro fotos foram tiradas do mesmo menino. O enquadramento de frente e o instante do olhar encarando a câmera fizeram com que a imagem fosse a escolhida por Rangel para rodar o mundo (posto que ela não foi publicada em Moçambique quando tirada, em decorrência da censura). É preciso contextualizar a foto, que nos captura pelo olhar, mas cuja força anticolonial vem de sua história.

A foto e sua história foram publicadas, após a independência, na capa do *Boletim Não vamos esquecer*, do Centro de Estudos Africanos (CEA), ligado à UEM.

O autor da fotografia – Ricardo Rangel – conta que, por volta de 1969, ouvira a história de um criador de gado que marcara a ferro um jovem pastor. Chocado com essa prática bárbara resolveu, com um amigo, procurar o jovem e alertar alguns advogados progressistas. Um dia, passando numa cantina perto de Xinavane, contaram a história ao cantineiro que exclamou:

– Ah sim, o “Oito”! Vocês estão à procura do “Oito”, mas ele já não está cá. Foi para a cidade.

Na cidade, procuraram o “Oito”. Encontraram-no e, com os advogados, moveram um processo contra o criador de gado. Este admitiu que, de facto, o “Oito” tinha, certa vez, perdido um boi. Para o punir, decidira marcá-lo com o ferro que usava para marcar o gado. O criador foi julgado e sentenciado a uma pena de prisão, não se sabe de quantos anos. Porém, ele apelou e, no segundo julgamento, argumentou que na altura do acto tinha perdido a razão. Os juízes mandaram-no em liberdade.

Alguns poderão pensar que esta imagem é uma denúncia fácil (e, portanto, não representativa) do colonialismo. O importante lembrar é que: 1) a denúncia de barbaridades como esta é um dever elementar; 2) um sistema que permite tratar seres humanos como se fossem animais é, de facto, um sistema bárbaro cujas características não se pode esquecer – mais – que se deve estudar para melhor compreender as razões das lutas de ontem e do sentido das de hoje. A fotografia foi tirada à porta do Tribunal (CEA, 1983, s/p.).

As informações junto às fotos, no arquivo do CDFF, são um pouco distintas das publicadas no Boletim do CEA (TRIANA, 2020). As diferentes versões e informações presentes no arquivo são relevantes para pensar os caminhos cruzados da memória e como ela altera detalhes, borra exatidões, enfim, como ela é constituída de fragmentos que, no contar, ligam-se de diferentes maneiras. Porém, como bem lembra o próprio texto do Boletim, antes de tudo, trata-se de uma denúncia tão contundente acerca de um ato tão bárbaro que, de fato, não se pode esquecer. Em 1972, com a guerra pela independência já em seus momentos finais e com Portugal ainda se agarrando às colônias, a denúncia provou-se contundente em relação à violência intrínseca na qual se baseava o colonialismo português. A fotografia expõe a forma como, para os colonos, o valor humano do menino negro não era superior ao de um animal.

O sociólogo e jornalista moçambicano José Mota Lopes (2014) levanta como hipótese que os temas fotográficos de Ricardo Rangel guardam uma preocupação não apenas com a denúncia do momento colonial, embora esse seja um aspecto central de seu trabalho, como fontes socio-históricas, mas também são pistas para observar o presente. As imagens, nesse sentido, guardam uma potência política que as fazem ressoar até hoje. Nessa medida, se o colonialismo, a violência, a segregação racial são temas quase sempre presentes nas fotos, é preciso pensar que outros fatores levaram Rangel a ser considerado uma figura incontornável das artes nacionais em Moçambique, junto a nomes como os poetas José Craveirinha e Noémia de Souza. Nisso influi sua trajetória e sua militância política (suas relações com o poder também, por suposto). Contudo, o que me parece, de fato, contundente, é o que se quer lembrar do período colonial e como se quer lembrar desse período.

Rangel monopoliza a narrativa sobre a fotografia moçambicana. Erigido à figura de herói nacional, sua trajetória durante o período colonial é repetidamente contada: o primeiro *misto* a ser contratado como fotógrafo em um jornal, em 1952; figura que contestou o regime, tanto por sua atuação em movimentos associativos quanto por seu trabalho fotográfico. Com essa celebração repetitiva em torno de sua figura, também se repetem as mesmas fotos: afinal, são sempre as mesmas imagens a figurar em ensaios, exposições e trabalhos sobre o fotógrafo. Porém, ao analisar seu arquivo, nos deparamos com outros vestígios que podem conduzir a outras histórias e memórias.

Suas fotos tocam um cotidiano específico e também fazem referência a histórias de resistências e violências diversas, que não couberam (ou foram excluídas) na história oficial e na memória política. Notamos, ao manusear o acervo de Rangel, que seu foco recai, no caniço, nas pessoas, nas

sociabilidades, nas crianças brincando, nas ruas de terra cheias e movimentadas (Figura 7). No cimento, a cidade dos brancos está lá, mas são os encontros e as relações sociais e de trabalho que invadem o enquadramento: engraxates, serventes, trabalhadores dos caminhos de ferro e do porto, pedintes e crianças de rua, comércio informal etc. (Figura 8). Os brancos podem sentir-se em casa, mas são os negros os protagonistas (ainda que subalternizados) da cidade que se vislumbra através das lentes de Rangel – tanto da cidade de caniço, quanto da cidade de cimento.



Figura 7. *Cenas de minha infância*. Ricardo Rangel, Lourenço Marques (Maputo), anos 1960. Fonte: Rangel (1994).



Figura 8. *Cãezinhos de luxo passeando o boy*. Ricardo Rangel, Lourenço Marques (Maputo), 1964. Fonte: Rangel (1994).

Nesse olhar pedestre, há rastros dos paradoxos e contradições do próprio colonialismo: o racismo, a segregação, a iniquidade e a violência, em contraposição ao discurso luso-tropical; a suposta vocação portuguesa e sua boa índole com os colonizados, que esbarrava nas barreiras raciais e segregacionistas. Lourenço Marques, como toda cidade colonial, era uma cidade cindida por uma divisão racial que se desenvolvia em hierarquias, na geografia e na arquitetura, nas relações sociais e de trabalho, nos locais a se frequentar, na moda, no lazer e na culinária.

A ideia de justaposição de elementos dentro da foto, assim como a contraposição entre as imagens e os discursos oficiais do período, coloca Rangel como personagem-chave de enfrentamento do colonialismo a partir de sua prática fotográfica. Essas fotos constituem imagens do cotidiano colonial fragmentado, enquadrando o caniço, com seus homens, mulheres e crianças. Além de uma denúncia da pobreza e da desigualdade, de eventos pouco contados, elas também revelam agência e formas de existir nas margens da realidade moçambicana. Delas, despontam *jeitinhos*, bricolasgens e bastidores ativos do dia a dia colonial.



Figura 9. *Fogo na cidade de caniço*. Ricardo Rangel, Lourenço Marques (Maputo), 1970. Fonte: Rangel (1994).



Figura 10. *Domingo no recinto do cais*. Ricardo Rangel, Lourenço Marques (Maputo), 1959. Fonte: Rangel (1994).

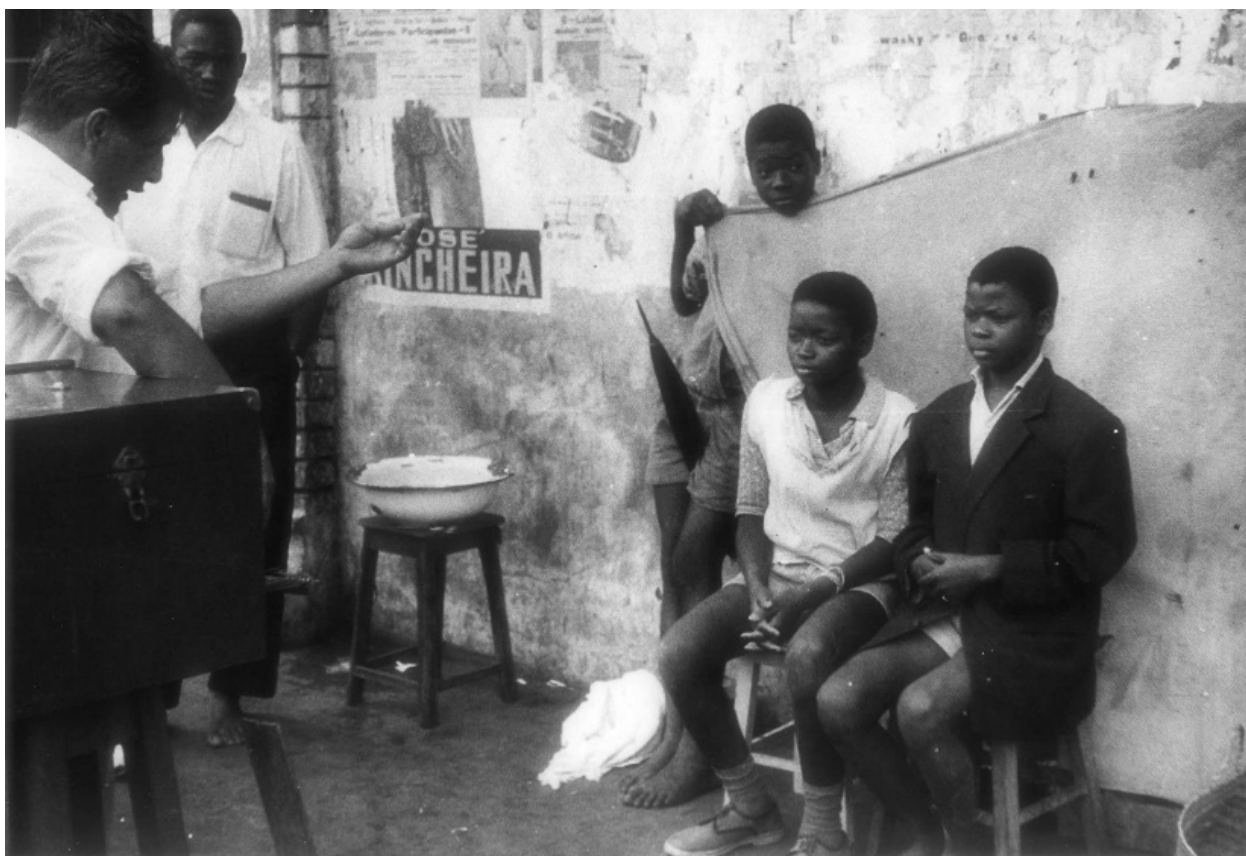


Figura 11. *Estúdio no Mercado Vasco da Gama*. Ricardo Rangel, Lourenço Marques (Maputo), anos 1960. Fonte: Rangel (1994).

Por exemplo, as fotografias acima (Figuras 9, 10 e 11) compõem uma série imagética do cotidiano colonial, enquadrando o caniço, os trabalhadores e crianças negras. Essas imagens, além de uma denúncia da pobreza e desigualdade, também revelam agências e formas de existir. O fogo em um bairro de caniço (Figura 9) enquadra as crianças correndo, como se brincassem, com a fumaça pairando tal como névoa, borrando as silhuetas dos garotos, dando um ar de mistério à foto. A árvore, que parece um embondeiro¹¹, à direita, molda o enquadramento; a bruma, por sua vez, lembra as fotografias da Paris deserta de Atget, enquanto as crianças dão movimento ao quadro. Trata-se de uma imagem que joga com a temporalidade, no sentido de que o tempo parece suspenso, o que nos coloca em modo de espera pelo que vai acontecer no instante seguinte.

Já o salão de barbearia em pleno cais (Figura 10) revela as formas de contornar, por parte de trabalhadores negros¹², práticas de segregação, a pobreza e a desigualdade – uma vez que não eram aceitos em barbearias na cidade e/ou não tinham como pagar pelo corte. Os salões, refeitórios e dormitórios no cais do porto e nos caminhos de ferro eram bastante comuns. Se eles fazem referência à desigualdade social e, mesmo, à segregação racial, mais uma vez, também indicam táticas populares para resistir aos infortúnios impostos pelo regime.

A última imagem (Figura 11) retrata dois meninos negros, um mais sério e ereto, descalço e com um paletó muito maior que ele, o outro com uma postura mais despojada. Ambos encaram a câmera para um retrato possivelmente muito desejado. O terceiro menino negro, também descalço, segura displicentemente o pano de fundo do retrato, com um guarda-chuva entre as pernas, ao mesmo tempo em que olha para fora do quadro, talvez atento a outros eventos que ocorrem ao redor. O fotógrafo, único branco na imagem, orchestra a foto prestes a ser tirada, enquanto um homem negro, um pouco mais atrás, também descalço, observa seus movimentos. A composição da foto cruza diferentes tempos e olhares.

Se as imagens fazem referência à desigualdade, pobreza, violência e opressão, elas também revelam sobre a prática do fotógrafo e sobre cotidianos e táticas para viver sob o regime colonial. Penso, aqui, no sentido de tática atribuído por De Certeau (2008), isto é, na ideia de movimentos

11 O embondeiro (ou, como o conhecemos no Brasil, baobá) é uma árvore suntuosa e importante no imaginário moçambicano. Um dos fotógrafos que entrevistei em campo, inclusive, chamou Ricardo Rangel de “embondeiro da fotografia moçambicana”, ressaltando o fato de que o embondeiro é uma árvore enorme e sólida, mas que seca tudo à sua volta.

12 Vale notar que há, na foto, um homem albino em primeiro plano. Sobre os albinos na sociedade moçambicana, ver o trabalho de Granjo (2010).

e ações tomadas nos interstícios de uma guerra travada no campo do inimigo, que privilegia o tempo e joga com elementos já estabelecidos. Nesse sentido, as pessoas para quem Rangel lança seu olhar, sobretudo negros e *mistos*, que habitam as inumeráveis margens de uma cidade como Lourenço Marques/Maputo, estão, justamente, vivendo sob condições estabelecidas externamente; e por isso buscam meios de tencionar e melhorar suas vidas sob tais circunstâncias adversas. Trata-se de táticas cotidianas, saberes e práticas de ocasião, segundo o historiador francês, um conhecimento empírico que, como a bricolagem, vai reaproveitando o que está ao seu dispor.

Poderíamos acrescentar à equação de De Certeau (2008) que as fotografias de Rangel são formas de se aproximar, enxergar e conhecer o cotidiano colonial, pois constituem um olhar pedestre, atento ao cotidiano e às formas de viver nele. Em certo sentido, elas alargam o visível. Com efeito, ao mesmo tempo em que “a arte de narrar deixa na narrativa a marca do narrador, (...) a boa foto traz o olhar sensível do fotógrafo atento ao captá-la” (CAIUBY NOVAES, 2014, p. 62).

Refletindo sobre a memória como experiência, Walter Benjamin (1994) percebeu que ela é uma das mais épicas faculdades humanas, na medida em que permite a apropriação singular da(s) história(s) e sua potencial transmissão. Michael Taussig (1999), por sua vez, problematiza a questão da narração e da transmissão em situações de violência e de trauma, refletindo sobre como narrar a experiência do terror. A fotografia, assim como a linguagem literária, também problematiza a questão da narração e da transmissão da violência, sobretudo quando produzida em contextos coloniais. Em Rangel, a violência da situação colonial é construída e narrada através de imagens, mas também fora delas, uma vez que “a violência está no conhecimento” (HAYES, 2009), nas condições de produção de uma imagem e nos sentidos que elas adquirem no espectador em potencial, por mais distante temporalmente que ele se encontre.



Figura 12. *Cena da Cidade*. Ricardo Rangel, Lourenço Marques (Maputo), 1962. Fonte: Rangel (1994).



Figura 13. *Carregador já com direito a 'bilhete de identidade' nas costas*. O número nas costas do carregador corresponde à placa do caminhão do empregador. Ricardo Rangel. Lourenço Marques (Maputo), 1971. Fonte: Rangel (1994).

Isso significa que não só nas imagens de violência flagrante se transmite o trauma da situação colonial (Figura 12), mas também nas imagens de pequenos fatos cotidianos, nas interrupções da história, que revelam a segregação, o desprezo, o racismo, isto é, em que o conhecimento da história da imagem e do contexto político e social as fazem violentas (Figura 13).

A obra de Rangel é portadora de valor documental, pois registrou momentos marcantes da história moçambicana; mas ela também é uma expressão poética, política e narrativa, na medida em que sua prática sugere índices de leituras que vão além do que o enquadramento mostra. Isso nos permite, de um lado, analisar as referências e dinâmicas socioculturais do período e, de outro, entender a construção da memória e da história durante a luta anticolonial. É preciso, assim, recuperar a potência das imagens e rememorar com elas o colonialismo e o processo de libertação de Moçambique, estendendo seu alcance até o presente, aproveitando das interrupções que suas fotografias impõem à cronologia da história, fazendo do passado uma permanência, e do futuro um campo de batalha. O desafio de olhar para uma imagem assenta-se no fato de que esse olhar não é uma rua de mão única, para usar o léxico benjaminiano. Segundo Mitchell (2002), as fotografias são sempre dotadas de uma “unidade independente que torna possível que elas nos olhem de volta, ao mesmo tempo em que mantêm seus segredos” (p. 118). É esse retorno em negociação que constitui a potência da fotografia de Ricardo Rangel, na medida em que ser afetado por suas imagens – para usar a expressão de Jeanne Favret-Saada (2005) – é re-ender o passado no presente e atualizá-las no momento coevo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Reconhecer e engajar-se com as questões de agência na narração da(s) história(s), sobretudo se estamos tratando de imagens, permite a reflexão, elaboração e transmissão de memórias outras de Moçambique, que não as oficializadas e institucionalizadas. Muitas fotos possibilitam enxergar modos de viver sob um cotidiano urbano massacrante, bem como as torções desse cotidiano. Nesses casos, trata-se de contraleituras, se assim o quisermos, que dão voz e visibilidade a quem foi, por muito tempo, silenciado e invisibilizado. Essas contraleituras emergem como pequenos eventos que interrompem as grandes narrativas da história oficializada. Logo, essas imagens posicionam-se politicamente, engajam-se com o cotidiano das pessoas, aproximam situações históricas distantes no tempo, dando a ver uma outra perspectiva da vida colonial. Deslocando a perspectiva, elas alargam o visível, porque revelam um cotidiano popular, negro e *misto*, que contesta tanto os discursos oficiais da época quanto o próprio presente.

Escavar o arquivo, buscar contraleituras por detrás do que foi oficializado e, hoje, é sempre repetido, perceber essas memórias outras do passado são tentativas de resgatar passados diversos não em razão de uma nostalgia difusa (branca e absurda), mas para atualizá-los e dar sentido às lutas de hoje (para retomar o texto do *Boletim Não vamos esquecer*). Apresentar algumas fotografias de Ricardo Rangel, procurar histórias e memórias contra-hegemônicas em seus índices imagéticos, é tentar salvar do esquecimento as lutas e resistências cotidianas das histórias que foram apagadas durante o processo de institucionalização da história oficial. Isso nos leva a dar espaço para que outras narrativas e sentidos possam pôr em xeque a história já sedimentada enquanto imaginário social, porque só assim poderemos combater “os perigos da história única” (ADICHIE, 2010), para que ela seja disputada e transformada continuamente.

REFERÊNCIAS

- ACHEBE, Chinua. *O mundo se despedaça*. São Paulo: Editora Ática, 1983.
- ADICHIE, Chimamanda. “O perigo de uma história única”. *Portal Geledés*, 13 mar. 2010. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/chimamanda-adichie-o-perigo-de-uma-unica-historia/>>. Acesso em: 20 abr. 2020.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BRANQUINHO, Filipe. *Paisagens interiores*. Maputo: CCP, 2016.
- CABAÇO, José L. *Moçambique: identidade, colonialismo e libertação*. São Paulo: Editora da Unesp, 2009.
- CAIUBY NOVAES, Sylvia. “O silêncio eloquente das imagens fotográficas e sua importância na etnografia”. *Cadernos de Arte e Antropologia*, Salvador, v. 3, n. 2, 2014, pp. 57-67.
- CASTELO, Cláudia. “O luso-tropicalismo e o colonialismo português tardio”. *Buala: a ler*, Lisboa, 5 mar. 2013. Disponível em: <<https://bit.ly/2CcP6k0>>. Acesso em: 5 nov. 2019.
- _____; THOMAZ, Omar R.; NASCIMENTO, Sebastião; CRUZ E SILVA, Teresa. “Introdução”. In: idem (org.). *Os outros da colonização*. Lisboa: ICS, 2012, pp. 19-24.
- CEA – Centro de Estudos Africanos. *Boletim Não Vamos Esquecer*, Maputo, n. 2-3, dez. 1983.
- COOPER, Frederick; STOLER, Ann L. *Tensions of empire*. Los Angeles: University of California Press, 1997.
- DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 2008.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

- FAVRET-SAADA, Jeanne. “Ser afetado”. *Cadernos de campo* (USP), São Paulo, n. 13, p.155-61, 2005.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1986.
- GRANJO, Paulo. “Twins, Albinos and Vanishing Prisoners: A Mozambican Theory of Political Power”. *Werkwinkel*, Poznan, v. 5, n. 2, 2010, pp. 73-94.
- HAYES, Patricia. “Santu Mofokeng, Photographs: ‘The Violence is in the Knowing’”. *History and Theory*, Middletown, Theme Issue 48, dez. 2009, pp. 34-51.
- HONWANA, Luis B. (org.). *Ricardo Rangel: insubmisso e generoso*. Maputo: Marimbique, 2014.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- MITCHELL, William J. T. “O ensaio fotográfico: quatro estudos de caso”. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 2, 2002, pp. 101-31.
- MOTA LOPES, José. “Ricardo Rangel no texto dos seus contemporâneos”. In: HONWANA, L. B. (org.). *Ricardo Rangel*. Maputo: Marimbique, 2014, pp. 23-40.
- PENVENNE, Jeanne M. “Fotografando Lourenço Marques: a cidade e seus habitantes de 1960 a 1975”. In: CASTELO, C.; THOMAZ, O. R.; NASCIMENTO, S.; CRUZ E SILVA, T. (org.). *Os outros da colonização*. Lisboa: ICS, 2012, pp. 173-91.
- PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido. O tempo redescoberto*. São Paulo: Globo, 2013.
- PINA CABRAL, João. “Os albinos não morrem: crença e etnicidade no Moçambique pós-colonial”. In: _____; GIL, F.; LIVET, P. (org.). *O processo da crença*. Lisboa: Gradiva, 2004, pp. 238-67.
- RANGEL, Ricardo. *Pão nosso de cada noite*. Maputo: Marimbique, 2004.
- _____. *Ricardo Rangel: fotógrafo de Moçambique*. Paris: CCFM/Findakly, 1994.
- RIBEIRO, Gabriel M. “‘É Pena Seres Mulato!’: Ensaio sobre relações raciais”. *Cadernos de Estudos Africanos*, Lisboa, n. 23, jan.-jul. 2012, pp. 21-51.
- RIBEIRO, Margarida C. *Uma história de regressos*. Porto: Afrontamento, 2004.
- RUBY, Jay. “Retratando os mortos”. In: KOURY, M. G. P (org.). *Imagem e memória*. Rio de Janeiro: Garamond, 2001, pp. 95-112.
- TAUSSIG, Michael. *Defacement*. Standford: Standford University Press, 1999.
- TEIXEIRA, José P. *A lente pertinente: Ricardo Rangel no “Pão nosso de cada noite”*. Anais do Colóquio Sobre a Obra de Rangel. Centro Cultural Brasil–Moçambique, Maputo, 2012.
- THOMAZ, Omar R. “‘Raça’, nação e status: histórias de guerra e ‘relações raciais’ em Moçambique”. *Revista USP*, São Paulo, n. 68, dez. 2005/fev. 2006, pp. 252-68.
- _____. *Ecos do Atlântico Sul*. Rio de Janeiro: UFRJ/Fapesp, 2002 (a).

THOMAZ, Omar R. “Contextos Cosmopolitas: missões católicas, burocracia colonial e a formação de Moçambique”. *Estudos Moçambicanos*, Maputo, v. 19, 2002 (b), pp. 27-59.

TRIANA, Bruna. *Ensaio em preto e branco: arquivo, memória e cidade nas fotografias de Ricardo Rangel*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

VECCHI, Roberto. *Excepção atlântica*. Porto: Afrontamento, 2010.